

Autotraducció i història d'un text literari.

Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig, de Sebastià Juan Arbó

ata, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

Universitat Pompeu Fabra
josepmiquel.ramis@upf.edu

RESUM

Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig és una obra singular en la bibliografia de Sebastià Juan Arbó. Ho és per la modernitat del seu plantejament, la forma en què està narrada, la temàtica i les mutacions que va experimentar al llarg de tota la vida literària d'Arbó. Se'n van fer set edicions en vida de l'autor –cinc en català i dues en castellà–, que comprenen tota la trajectòria literària de Sebastià Juan Arbó (1933-1981). L'objectiu d'aquest article és situar l'obra en el seu context literari i, especialment, observar els canvis que s'hi van produir al llarg de les edicions. Mitjançant la visualització d'aquestes modificacions es pot observar la voluntat i la capacitat d'Arbó d'adaptar l'obra segons l'evolució global de la seva narrativa i les necessitats de cada moment.

Paraules clau: Sebastià Juan Arbó, autotraducció, narrativa catalana

[Recibido, diciembre 2010; aprobado, abril 2011]

Self-translation and history of a literary text: On *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig*, by Sebastià Juan Arbó

ABSTRACT

Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig is a singular work in the literature of S. J. Arbó. It is for the modernity of his approach, the way it is told, the themes and mutations experienced throughout the literary life of trees. And there were seven editions in the author's lifetime, five in Catalan and two in Spanish, covering the entire literary career of Sebastià Juan Arbó (1933-1981). The aim of this paper is to place the work in its literary context, and especially to observe the changes that occurred throughout the editions. By viewing these changes can be seen in the willingness and ability to adapt the work according Arbó overall evolution of the narrative and the needs of the moment.

Keywords: Sebastià Juan Arbó, self-translation, Catalan narrative

1. Una lectura atemporal i històrica

Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig és una obra de difícil qualificació. Es tracta d'una obra narrativa de primer ordre amagada sota els llençols d'una obra de joventut. Allunyada de la novel·la clàssica i de les terres del delta de l'Ebre a què Arbó ens va acostumar al llarg de la seva trajectòria, l'autor ens presenta un recull de reflexions d'ordre divers en forma d'un diari íntim gens convencional.

Aquesta forma de diari íntim defuig l'ortodòxia d'aquest tipus de forma textual, obviant dates concretes, sense presentar cap mena d'ordre cronològic i deixant en un segon terme l'acció per centrar-se en la reflexió. És així que l'obra presenta en la primera part diferents episodis fragmentaris amb escassa relació entre si que tendeixen a la divagació i a la incoherència. No es veu una evolució ni temporal ni actitudinal del protagonista, sinó que se'ns presenten imatges sovint aïllades, com en forma d'esquetxos cinematogràfics, que el lector ha de relacionar i ordenar per arribar a comprendre la lògica del personatge i la seva deriva irreversible cap a la bogeria. L'abandonament dels estudis, l'allunyament de la família, les relacions amb una dona, l'estima per la petita Alda, l'assassinat involuntari de la dispesera o l'empresonament al manicomí són diferents fotogrames d'una vida apedaçada i contada en forma de retalls.

La segona part del text es presenta d'una forma encara més incoherent, amb més dificultat de trobar-hi un sentit concret i amb reflexions cada vegada més visionàries i delirants. Tot plegat culmina en unes darreres pàgines inclassificables, d'una incoherència lògica espectacular i que representa un gran esgarip del protagonista contra tot el món que l'envolta. Escrita en un format proper al monòleg interior, les darreres pàgines són una aglomeració de sons, paraules, objectes i cançons que van i vénen sense parar per tal de trobar un sentit a tot plegat, un sentit últim a la vida, un sentit al sense sentit.

Es pot criticar, com es va fer en el seu moment, la manca d'estil literari i el gran desordre de la prosa. Però lluny de ser un demèrit, és una virtut fonamental de l'obra. Aquesta teòrica manca d'estil és al cap i a la fi l'estil buscat i definit per conduir l'obra a bon port. La fragmentació, el desordre i la incoherència puixants no són sinó una mostra del procés de demència *in crescendo* del protagonista i de la seva enrabada contra tot i tothom. Una prosa neta, clara, ordenada i coherent no tindria ni de lluny la mateixa força i desvirtuaria per complet el propòsit últim de l'obra. En aquest cas l'estil fa realment l'obra.

Com es podria justificar, si no és així, el protagonista d'aquestes notes? Un protagonista que és un antiheroi anònim en plena rebel·lió contra el món que l'envolta. Un home jove, desubicat i desbordat per una realitat que ni entén ni l'entén, allunyat de les seves arrels al poble i de la seva família, i inadaptat a un àmbit urbà deshumanitzat, fals i hipòcrita. És aquesta inadaptació al món el que el porta a un procés creixent de rebel·lió i bogeria. Es tracta, tanmateix, d'una actitud nihilista, sense fonament clar. La seva forma d'actuar no té un origen transcendental —el que l'allunya d'aquell existencialisme *avant la lettre* en què

se'l va voler encasellar— ni moral —no és ni un oprimat ni un humiliat, com els protagonistes de la majoria d'obres d'Arbó.

Més que d'una rebel·lió podríem parlar d'un enrabiada contra el món. La seva actitud s'assembla més a la d'un adolescent acomodat que a la d'un jove inquiet i desubicat. La seva actitud és passiva i negativa, de fugida. El protagonista és incapaç de lluitar contra les seves pulsions primàries i canalitzar-les en positiu per tal de canviar les injustícies que observa i les actituds hipòcrites que denuncia. És aquesta manera de fer, la seva inacció, el que el converteixen en un simple espectador de la realitat, en un crític sense proposta alternativa.

D'aquesta actitud en deriva la seva bogeria. Una bogeria més aparent que real. La bogeria no s'esdevé com un cas patològic ni de manual clínic, sinó com una evasió del protagonista davant de la realitat del món. En la seva incapacitat de reacció davant del que no li agrada, la bogeria es converteix en la seva resposta. Una bogeria que amaga la seva recerca de la llibertat, impossible d'aconseguir en la societat en què viu: “No sé qui m'hi envia ni qui m'hi fa ballar aquí. A mi no se m'hi ha perdut res, però ja que haig de ballar ballaré al so de la música que sento” (pàg. 28).¹ És tractat de boig perquè no assumeix les convencions socials, perquè des del seu punt de vista la bogeria es troba en la conducta dels altres. És per això que la seva bogeria és més aparent que real; és un boig només des del punt de vista del conjunt de la societat: “Conten que als embriacs la terra se'ls escapa i han d'agafar-se al fanal. No sé si és la terra o sóc jo, però a mi, sense beure, em passa una cosa semblant. Miro la gent que passa i penso en els xacals” (pàg. 56).

És, per tant, la combinació d'una actitud crítica davant de les injustícies amb una personalitat passiva el que el porten a l'autodestrucció, al naufragi: “¡Adéu!... La neu avança, i el torrent... ¡quin temporal aquesta nit!... ¡quin temporal! ¡I tots els mariners a mar!...” (pàg. 74). El seu comportament passiu s'explica per la concepció que té de les injustícies. Aquestes són totalment anhistòriques i atemporals, són una part intrínseca de la humanitat. El protagonista ho il·lustra al llarg de les seves notes amb exemples d'aquí i d'allà, de cultures i èpoques ben allunyades —Neró, Solimà, Túlia, Alí-Bajà, Basili II, Ivan El Terrible...—, per demostrar que les injustícies formen part de la condició humana i que estan per sobre de qualsevol situació política concreta. Així doncs, la resposta no pot ser mai la lluita, perquè no serviria de res, sinó l'evasió dins de la negació metafísica.

Tant la negació com l'evasió del protagonista assenyalen dos motius constants en les obres d'Arbó: el del presoner i el de la fugida. El protagonista se sent presoner d'un món castrador de la seva llibertat i voluntat, d'unes convencions que no respecta ni tolera, i d'unes injustícies davant de les quals la societat en el seu conjunt sembla ser-ne cega o girar-hi permanentment el cap. Se sent presoner i ho acaba essent literalment: el tanquen per un assassinat involun-

¹ Les citacions de l'obra estan extretes de l'edició de 1935.

tari, i és així, rere les reixes, on s'esdevé el seu deliri final: el del presoner físic i el del presoner psíquic.

La fugida es produeix per impotència davant de la realitat hostil. L'actitud passiva i contemplativa del protagonista, incapaç d'enfrontar-se amb les dificultats del món, li fan amagar el cap sota l'ala. Es tracta d'una fugida davant del despertar a la vida real. L'adquisició de consciència del món suposa la pèrdua de la innocència i el despertar del somni de la infantesa: el paradís perdut. És per això que l'únic refugi que li queda és la infantesa i la mare, que representen simbòlicament el bé, l'ideal, contra el mal de la realitat adulta.

En aquesta fugida hi ha un intent de regressió, de tornada a l'empara del poble i de la mare: "Dia fosc. No sé què ha estat que ha canviat l'atmosfera a l'entorn de nosaltres. Les coses ja no estan com estaven. ¿Per què vaig tornar allà?" (pàg. 47). Però res ja no torna a ser el mateix; un cop esquerdat el somni la mateixa atracció es converteix alhora en rebuig, i ni el poble és aquell poble salvador ni la mare és aquella mare salvadora: "Aquí sóc estranger, sóc un estrany. La meua mare estava en un racó i a penes si va alçar l'esguard... Al fons devia dir-se: «¿Com el defensaré?»" (pàg. 49). Davant de la impossibilitat de reconstruir el trencaclosques idealitzat de la vida innocent de l'infant, el trencament i el rebuig es fan definitius i menen indefectiblement cap a un final tràgic: "Sortim. Tanquem la porta rera de nosaltres, definitivament. Sóc un estranger aquí. Ara alçaré un mur entre mi i la meua mare; a l'entorn meu alçaré murs per totes bandes i a dintre meu, entre mi i el meu cor" (pàg. 49).

El protagonista intenta emmascarar la seva fugida, la seva dimissió en el fons, amb el sarcasme i la sàtira de la societat. De fet, ens encarem a l'única obra d'Arbó en què hi trobem unes pinzellades humorístiques. Un humor, però, de rerefons tràgic i, per damunt de tot, cínic. Un humor amb una clara voluntat provocadora. Una manera de saltar-se les convencions i dir amb subterfugis el que realment pensa i sent. Curiosament, l'única obra amb concessions a l'humor és una de les seves obres més amargues. I aquest humor sarcàstic, cínic i satíric traspua una profunda desesperança.

El plantejament que fa Arbó de la situació i del seu protagonista, en el fons, és de ressons shakespearians, en què, com Hamlet, les paraules del boig són més lúcides que les de l'home sa. Es tracta d'una obra de caràcter universalitzador, de revolta contra la naturalesa injusta i malèvola dels humans, en què aquells que se'n desmarquen i la desemmascaren es converteixen automàticament en uns éssers repudiats i assenyalats. Les societats no admeten ni oposició ni discrepància: se n'és part i se n'accepten les regles del joc o s'és apartat i exclòs. És el tot o res. O se n'és o no se n'és. Cal jugar un paper en el gran teatre del món. El boig, el salvatge, és qui no en participa i se n'aparta. I ja pot udolar, que fora del teatre no el sent ni l'escolta ningú. Prou feina hi ha a mantenir l'espectacle en dansa.

Tanmateix, es pot fer una lectura històrica del text. Des d'aquest punt de vista el text és d'una modernitat indiscutible. *Hores en blanc. Notes d'un estudiant*

que va morir boig mostra multitud d'elements culturals i narratius nous en la narrativa catalana dels anys trenta.

L'obra s'endinsa en la tècnica del psicologisme i el subjectivisme en boga, sense perdre de vista el realisme permanent de tota obra d'Arbó. Amb el precedent de *L'inútil combat*, Arbó defuig el tractament clàssic des de la tercera persona del narrador omniscient per abocar-se al subjectivisme de la narració en primera persona, la del narrador protagonista. Això fa que el realisme de les accions i les situacions que es plantegen no es descriguin i s'analitzin des de la fredor exterior i de la veritat de qui està per sobre d'aquesta realitat, sinó que l'acció forma part de la vida mateixa del protagonista i la descriu i la narra de la manera com l'afecta, de manera explícitament esbiaixada i volgudament tendenciosa. Dins d'aquesta narració en primera persona hi ha una incursió en el monòleg interior al final del llibre. Una incursió que es pot considerar una veritable novetat narrativa en la literatura catalana. Un altre element de modernitat narrativa és l'estructura en dues parts que realment no representen cap mena de separació en el conjunt de l'obra.

Altres aspectes que il·luminen la seva modernitat són la incrustació de l'obra en el món urbà i tot el que comporta, i les constants referències al freudisme i al marxisme puixants. Això demostra l'ampli coneixement que Arbó tenia de la realitat cultural i de les tendències modernes de l'època. Paradoxalment, però, aquestes realitats i tendències que coneix i utilitza, li serveixen precisament per atacar-les. Arbó ve a dir: "conec el que es mou en la cultura contemporània, sé fer-ho servir si vull, i ho utilitzo per atacar precisament els valors que aquesta modernitat aporta a la societat". Es tracta de la crítica al món contemporani a través de les seves pròpies eines.

Això es veu especialment en el cas del freudisme. El protagonista té un comportament sexual totalment desinhibit i despreocupat. De fet, explicita que no busca l'amor, sinó directament el sexe: tota forma d'amor la redueix al sexe. I és precisament això el que fa que no pugui trobar un vertader amor un cop allunyat de les falces de sa mare. Arbó veu precisament en l'obsessió pel sexe l'impediment més gran per trobar l'amor. Una crítica ben a les clares als postulats de Sigmund Freud.

I és que l'obra també es pot llegir en certa manera des d'una perspectiva autobiogràfica. El protagonista expressa les opinions que Arbó té sobre el que passa al seu voltant i que les convencions socials provoquen que hagi de callar: "[...] yo tenía unas notas escritas en momentos de mal humor, en que desahogaba los venenos del alma, las decepciones acumuladas, y me aliviaba" (Juan Arbó, 1982: 137). Cal tenir present que el 1933 Arbó viu en un complet desencís. Ha publicat les dues novel·les que duia a la maleta quan va arribar d'Ampost a el 1930 –*L'inútil combat* (1931) i *Terres de l'Ebre* (1932)–, però no han tingut la repercussió que desitjava. La seva situació econòmica és precària i davant la impossibilitat de guanyar-se la vida exclusivament amb l'escriptura ha de fer tota mena de feines editorials. A més a més, el món cultural i la crítica dominant el veuen i el tracten com un escriptor pagès, visceral i sense cultura, i no li do-

nen la importància que creu que realment es mereix. És per això que Arbó s'afanya a diferenciar clarament el jo-narrador del jo-protagonista per tal que no li passi com a *L'inútil combat*, en què la narració en primera persona i la coincidència de certes dades biogràfiques de l'autor i el protagonista feien associar indefectiblement un i altre.

Tanmateix hi ha certs episodis que delaten les seves debilitats: el complex que li produeix el món universitari, ja que la resta de la seva generació d'escriptors en procedeix, i el nerviosisme que li provoca l'ombra allargada del post-noucentisme cultural regnant, allunyat dels seus models cultural i literari. Això es materialitza en dos episodis de l'obra. El primer, les trobades del pesat poeta jocfloralesc que no sap parar de recitar i recrear-se amb els seus versos mediocres. El segon, la sàtira de l'obertura del curs acadèmic al paranimf de la universitat, en què descriu la universitat com un món purament d'aparences i en què l'únic diàleg possible és el de sords, donant a entendre que el fet de no haver anat a la universitat, en realitat, no el feia menys il·lustrat que ningú, ni li suposava cap manca de cultura ni formació.

Aquest complex d'inferioritat pel que fa a la seva manca de formació reglada també pot ser una raó que expliqui l'abundància de referències cultes dins el text. El text està farcit de referències directes o indirectes a filòsofs i pensadors –Plató, sant Agustí, Descartes, Pascal, Spinoza, Voltaire, Kant, Nietzsche, etc.–, pintors com Picasso, polítics com Marx o escriptors universals com Shakespeare, Goethe, Espronceda –“*Hurra cosacos del desierto, hurra // la Europa os brinda espléndido festín...*” (pàg. 59)–, Flaubert, Verdaguer –“*Adéu ciutat amada // bressol de ma infantesa...*” (pàg. 48)– o García Lorca –“*Montado en potra de nácar // sin bridas i sin estribos*” (pàg. 50). Aquest fet, que presenta alhora la modernitat i la universalitat del text, serveix per il·lustrar els coneixements del protagonista, estudiant de lletres, i alhora també mostra com Arbó és lluny de ser un escriptor d'origen pagès l'única virtut del qual són la força i la visceralitat de la seva ploma. Arbó és un autor que ha llegit molt i aquesta és la seva forma de demostrar-ho.

Juntament amb les referències cultes, hi ha tota una altra sèrie de referències populars, com per exemple artistes de cinema com Xarlot o cançons andaluses –“*Ya vienen los frailes // ya vienen los curas*” (pàg. 57), “*Debajo de un pino verde, sí señor*” (pàg. 74)–, que es cantaven a les festes dels pobles i que serveixen per contextualitzar encara més l'època en què transcorre la novel·la. El cas de les cançons i dites infantils –“*A la mañanita, a la mañanita // cuando sale el sol...*” (pàg. 60), “*Passa un dia, passa un altre // passa tota una setmana...*” (pàg. 66 i 72), “*ramellet de maraduix // gran dama tinc per dar-vos // ramellet de maraduix // primer morir que oblidar-vos*” (pàg. 74)–, a més de servir per a la contextualització, també són un retorn íntim al passat, a la infantesa, al paradís perdut del protagonista.

Un altre signe de contemporaneïtat i historicitat de l'obra és la radiografia que fa de la realitat convulsa de la Segona República. Sense que Arbó volgués fer una obra explícitament dedicada a la situació catalana durant aquest període

històric, el context en què es mou el protagonista ens presenta l'efervescència social del moment, les seves lluites ideològiques i la incertesa política. A partir de qüestions de detall, hi trobem retratats, entre d'altres, el marxisme, l'anarquisme i els mitings de la FAI, i el conservadorisme catòlic identificat amb el diari *El matí*. Arbó no pretén explicar ni històricament ni objectivament els fenòmens que es produeixen a l'entorn del protagonista, sinó com a exemples de lleis universals permanents, com a bucles que es repeteixen una i altra vegada al llarg de la història. Val a dir, però, que de la lectura de *Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* i del subjectivisme del seu protagonisme es visualitza un moment social especialment conflictiu que té l'ambient ple de neguit, tensió i inseguretat. Aquesta conflictivitat i convulsió regnants que contextualitzen l'obra porten el protagonista a anticipar, com un visionari – la lucidesa del boig –, la guerra que va començar poc temps més tard de l'escriptura de l'obra: “Coses més grosses has de veure; jeu i deixa fer. Qui sap si demà vindrà la guerra; jeu. Penso en la guerra i en els vols d'avions sense pilot que s'abatran damunt de les ciutats amb la seva càrrega d'explosius. Pobra Barcelona —penso— tan clara, tan serena que s'estén per sota dels meus peus fins a la mar. Amb els seus cotxes que s'aturen al pas de les noies humils, i les porten allà on convingui; amb els seus guardes d'assalt, tan mudats i sempre a punt de sortir en defensa de la virtut ultratjada, amb les seves torres i els seus palaus, les seves rambles i el seu Passeig de Gràcia. Moltes n'han fetes, és veritat, però potser no el mereixien aquest destí” (pàg. 33-34).

Aquest rerefons social fa evident la preocupació d'Arbó per donar una pàtina de realisme fins i tot a la seva obra més personal i allunyada d'una realitat concreta. Per a Arbó, és fonamental poder identificar unes localitzacions i uns contextos per tal de donar versemblança a l'obra, encara que no tinguin el protagonisme d'altres novel·les seves. Això es visualitza en escenes com les del viatge en tren: la descripció del vagó, del menjar que s'hi serveix i de les persones que hi viatgen és d'un realisme que frega el naturalisme, així com també ho és la diglòssia regnant en la societat catalana, com es fa palès en el diàleg del protagonista amb el revisor.

Així doncs, una lectura històrica sembla accessòria en l'objectiu final de l'obra –el procés de bogeria provocat per la inacció humana davant de la cruesa intrínseca del món–, però en realitat no ho és gens. Sense una contextualització concreta i ajustada, el text, lluny de guanyar atemporalitat, perdria tota força universal.

2. Història de l'obra

Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig és l'exemple més clar de la manera de treballar de Sebastià Juan Arbó en el procés de creació literària. Arbó tocava i retocava constantment les seves obres, i cada nova edició d'un text seu esdevenia un text poc o molt transmutat respecte de l'immediatament anterior. Així, amb el pas de les edicions es pot veure com les

seves obres es tornen camaleòniques i s'adapten a les necessitats i ambicions de l'autor al llarg del seu procés literari i vital.

Aquest procés de creació i recreació de totes i cadascuna de les obres sostingut al llarg de tota la trajectòria literària, esdevé especialment rellevant en el cas d'Arbó. Com a conseqüència del desenllaç de la Guerra Civil, Arbó es va veure forçat a adoptar la llengua castellana com a llengua de treball i, en part, també del conjunt de la seva creació literària. En aquest procés d'assumpció d'una nova llengua hi va jugar un paper primordial l'autotraducció de les seves obres: en primer lloc, l'autotraducció de les ja publicades en els anys trenta, i més endavant l'autotraducció de les obres publicades durant la postguerra en un marge relativament estret respecte a la publicació de l'original en català.

Diem que aquest procés és especialment rellevant en Arbó precisament per la seva ambivalència lingüística. Cada nova edició incorpora canvis respecte de l'anterior, independentment que sigui una traducció o una revisió en la llengua del text original. D'aquesta manera, les obres d'Arbó van seguir un canvi constant al llarg dels anys, i, singularment, ho van fer en dues llengües alternativament.²

Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig és un dels exemples més paradigmàtics d'aquest procés, i el cas en què els canvis i l'esdevenir del text literari es veuen més alterats per la intervenció contínua de l'autor. Amb cinc edicions en català (1933, 1935, 1961, 1966 i 1981) i dues en castellà (1955 i 1961), el repàs de la història d'aquesta novel·la ens presenta el procediment de creació de Sebastià Juan Arbó: un procés singular i apassionant.

De *Notes d'un estudiant que va morir boig* (1933) a *Hores en blanc. (Notes d'un estudiant que va morir boig)* (1935)

El 1933 el llibreter Balaguer va demanar una obra a Arbó per tal de publicar-la en la seva col·lecció recentment estrenada. La Col·lecció Balaguer incloïa novel·les curtes amb retrats originals dels seus autors dibuixats per Emili Grau-Sala. Després d'haver publicat les seves primeres dues novel·les en els anys immediatament anteriors –*L'inútil combat* (1931) i *Terres de l'Ebre* (1932)–, Arbó assegurava que aleshores només tenia a mà:

...unas notas escritas en momentos de mal humor, en que desahogaba los venenos del alma, las decepciones acumuladas, y me aliviaba. Las reuní, les puse por título *Notes d'un estudiant que va morir boig*, obra que después, con diferentes títulos, corregida y aumentada, se ha hecho en repetidas ediciones” (Juan Arbó, 1982: 137)

² Per ampliar la informació sobre el procés d'autotraducció i de creació literària de Sebastià Juan Arbó es poden consultar Ramis 2010a, 2010b i 2011.

L'edició de 1933 compleix perfectament la seva missió: és fragmentària, esqueixada i punyent; ara bé, conté abundants problemes lingüístics i estilístics, imputables a la seva joventut i inexpertesa, però també a les presses i a la manca de revisió crítica de l'obra.

És per això que Arbó va fer una revisió important de l'obra tot just dos anys després. El 1935 la va publicar amb el títol *Hores en blanc. (Notes d'un estudiant que va morir boig)* a Quaderns literaris, la col·lecció del seu amic i editor Josep Janés. Aquesta edició compleix encara millor el propòsit inicial de l'autor: es manté la fragmentarietat, i fins i tot s'accentua, i el deliri del protagonista és més pronunciat i esfereïdor. Aquesta revisió suposa una millora evident, sobretot gràcies a les correccions lingüístiques i estilístiques encaminades a ressaltar la voluntat última de l'obra. La inclusió de passatges nous, les reformulacions i l'assoliment d'una estructura més sòlida —dues parts amb petits capítols sense títols, a l'estil de notes improvisades escrites ara i adés— representen una millora estilística substancial, una obra molt més treballada i reflexionada, sense per això desviar-se un sol mil·límetre de l'objectiu primordial: mostrar en primera persona l'evolució d'una ànima desfermada i en exponencial procés d'embogiment. Aquests dos paràgrafs introduïts precisament per a aquesta edició (pàgines 63-64) mostren clarament aquesta voluntat:

Un dia que feia molt de fred... Però, no... Vaig agafar-la així... així... Ai, Alda petita... Alda. De genollons vindré... En quin recó [sic] es deuen fondre les teves llàgrimes?... La teva mà era petita, saps?... Era petita la teva mà i jo me l'amagava tota dintre el palmell... Vaig contar-te un conte... La meva mare també va contar-me un conte... Saps?... El príncep pujava la muntanya alta, allà on s'agafaven els estels amb la mà... Allà baix, més enllà dels llacs, hi havia tot de petites esperant-lo... (Alda, tinc una mare petita i està molt lluny.) Quin regust de plor tindrà la nit, aquesta nit! La meva mare va contar-me un conte... El príncep pujava la muntanya...

No hi hauria ningú, Alda, ningú... Ni el mateix Déu. I el teu plor va escolar-se... va escolar-se... I només hi havia ella que el pogués aturar. I ella estava allí i estava lluny i hi havia mil murs, i mil nits de silenci... T'hauríem consolat amb mentides?... No hi havia res... Després dormia tota voltada de flors.

La hora negra. (Notas de un estudiante que murió loco) (1955): un punt i a part

Arbó va trigar vint anys a tornar a publicar la novel·la, per la qual cosa entre la segona i la tercera edició hi ha un canvi abismal en la seva situació personal i professional. En aquests vint anys, Arbó, per les circumstàncies polítiques en què li toca viure, s'ha introduït com a membre de ple dret en la literatura castellana i ja no és un jove que comença, sinó que és un autor professional, amb una

llarga experiència a l'esquena. Si hem de fer cas de les memòries de l'autor, el fet de tornar a publicar l'obra va esdevenir gairebé per casualitat:

López [Llausàs] había hablado con Roger Callois [Caillois] –creo que figuraba entre los consejeros, o algo así, de su editorial, la Sudamericana. Callois [Caillois] me había puesto por las nubes a propósito de mi *Tino Costa*, que iba a publicarse en Gallimard, donde Callois [Caillois] dirigía la colección de autores hispanoamericanos. López me pidió algo para una de las colecciones de su editorial. No tenía nada y le dije que podía editar mi obrita *La hora negra* en edición de bolsillo; y aceptó en seguida. (Juan Arbó, 1982: 216).

La realitat, però, sembla que no va ser ben bé així. Gràcies a la correspondència que va mantenir Arbó amb el seu traductor francès de *Tino Costa*,³ Victor Crastre, sabem que el 1951 ja tenia l'obra traduïda.⁴ En aquesta mateixa carta, del 18 d'abril de 1951, Crastre explicava a Arbó que Roger Caillois, editor de Gallimard, trobava que podia enviar l'obra a Sudamericana, ja que l'editor podia estar-hi interessat. Es dedueix que el que realment volia Arbó era publicar-la en francès. Aquesta versió, tot i que Arbó hi va insistir una vegada i una altra, no es va publicar mai.

Sembla ser, però, que la traducció apareguda el 1955 no és la mateixa que la que ja tenia feta el 1951. Arbó encara va retocar novament l'obra abans de la seva publicació a la Sudamericana. Així queda palès en una carta del 12 de gener de 1955 d'Antoni López Llausàs a Arbó: "Recibimos por correo ordinario el nuevo original corregido de LA HORA NEGRA. Como usted desea, utilizaremos éste para la composición". Fins i tot després d'aquesta versió publicada, i abans que aparegués, Arbó ja l'havia tornada a modificar, tal com queda reflectit en la seva correspondència posterior a l'aparició de la traducció. En aquesta, tant un com l'altre es lamenten de no haver-hi pogut introduir les noves modificacions.

Resulta curiós que Arbó publicués la versió castellana d'aquesta obra a l'Argentina. La resta dels seus originals i autotraduccions els havia publicat en editorials de l'Estat espanyol. La justificació que donava Arbó tenia a veure amb els recels que li suscitava la censura, tal com manifestava en una entrevista de l'època (Bougarde, 1961: 203):

–Es verdad que *La Hora Negra* está prohibida?
–Sí, claro. Esta obra la escribí también muy joven y la publiqué, alrededor del año 1933, con el título de *Horas en Blanco*. Después he ido completándola, con trozos escritos en diversas épocas, hasta publicarla de nuevo con el título de *La Hora Negra*, en Argentina. Son apuntes de la calle, a los que he dado unidad.

³ Juan Arbó, Sebastià (1954). *Tino Costa*. París: Gallimard. [Traducció de Victor Crastre.]

⁴ Tant aquesta carta com la resta de cartes que apareixen citades en aquestes pàgines estan dipositades al Fons Sebastià Juan Arbó de l'Arxiu Municipal de Sant Carles de la Ràpita.

—Pero, ¿por qué la prohibición?
 —Bueno... (comienzan las pausas). Por ciertas cosas que no cayeron bien...
 —¿Cosas que no cayeron bien al señor Franco?
 —Así es.

Aquesta edició de 1955, en una nota de l'editor que es va continuar reproduint en totes les edicions posteriors, ho explicava com segueix:

El hecho tiene fácil explicación. En seguida, después, empezaron, para España primero, para Europa después —también para España—, las calamidades sin nombre que como furiosos huracanes se abatieron sobre una y otra.

Tal vez se deba a la situación personal del que la escribió; quizá la causa estuviese en la atmósfera de amenazas en que vivió en los últimos años; sea como fuere, lo cierto es que, en algún momento, parece anticiparse en él, en el acento de angustia que se percibe en sus palabras, algo como un anuncio de las catástrofes que se avecinaban y entre las cuales se debate aún la humanidad como en una noche inacabable.

Pudiera ser que el que la escribió, con un alma tan sensible y atormentada como la que aquí se revela, recogiese en ella el bramar lejano de aquellas convulsiones, a la manera de aquellas aves que presienten la llegada de la tempestad. [...]

Hoy este libro se nos ofrece con un doble interés: se nos ofrece, a través de los hechos, con un valor casi de profecía, y a la vez como la expresión más viva de la desesperación y el vacío de las almas entre el caos y la confusión presentes. (Juan Arbó 1955: 7-8)⁵

Arbó també en va parlar quan intentava col·locar l'obra al mercat francès i en la correspondència mantinguda amb López Llausàs. De fet, a qui va afectar realment la censura va ser a López Llausàs. Aquest, que volia aprofitar la seva edició argentina per vendre-la també al territori espanyol, va veure com se li denegava la importació de la novel·la, cosa que justifica plenament el seu estat d'ànim. No és d'estranyar la reacció de López Llausàs si tenim en compte que les escasses objeccions cap al text eren d'ordre moral i no pas polític. Concretament, es tractaven de fragments relatius a la religió catòlica i al sexe, com es pot veure en aquests dos fragments censurats de les pàgines 37 i 61:

[...] ya en la Biblia, y en ella en el libro de la Sabiduría, se dicen las mismas tonterías, [...]

Estando en esto, oigo un ruido a mis espaldas; un extraño ruido de hojas removidas entre los arbustos. Me vuelvo; oigo una respiración anhelante, un débil gemido, y distingo vagamente dos formas que se mueven; las figuras las veo confusas, pero el movimiento es inconfundible; cuatro piernas asoman mezcladas entre los arbustos.

⁵ Juan Arbó, Sebastià (1955). *La hora negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 7-8.

Aquesta reacció és encara més comprensible quan pocs anys més tard, arran de l'edició de 1961, part d'aquelles objeccions apareixien en les noves edicions de la novel·la editades a Catalunya. A més a més, les parts censurades en aquesta edició de 1961 eren d'ordre semblant a les que havien fet suspendre la seva importació. Per tant, la prohibició de la importació de l'obra el 1955 va ser deguda a un excés de zel cap a les publicacions editades fora de les fronteres espanyoles, més que no pas a un veritable atac a cap dogma ni idea política.⁶

El fet, però, és que l'obra es va tornar a publicar el 1955 en castellà i amb un altre títol, *La hora negra*. (*Notas de un estudiante que murió loco*), a l'editorial argentina Sudamericana. En aquesta traducció, com en totes les altres, Arbó hi va introduir una gran quantitat de canvis. Unes modificacions, però, que a diferència dels casos anteriors, desvirtuaven en certa manera la concepció original de la novel·la.

En aquesta nova versió, Arbó va conservar l'estructura en dues parts amb capítols breus. Tot i això, va canviar la distribució tant d'alguns capítols com d'alguns paràgrafs amb l'objectiu d'aconseguir un text més lineal i de lectura més coherent i menys fragmentària. A més, els capítols van aparèixer amb un títol cadascun –“Los hombres, nuestros hermanos”, “El navío de la borrasca”, “Mi tío o el sermón del llano”, “El mundo como es”, “La viuda rica y el niño tonto, que era yo”, etc.– i va augmentar considerablement la quantitat d'informació inclosa a cada capítol. Tot plegat juga en contra de presentar unes notes improvisades i desordenades d'un estudiant en creixent procés d'embogiment.

L'augment de cites –“Acuérdate, dulce amor, // de aquella madrugada” (pàg. 87)– i cançons populars –Mi mare me lo decía: // no te cases con Rufino, // que es una bala perdía (pàg. 54)–, ja de per si abundants, també contribueixen a la pèrdua d'espontaneïtat necessària per a la versemblança de l'obra. I això és especialment notori quan aquest augment provoca l'aparició de nombroses notes a peu de pàgina, com es veu clarament en aquest exemple (pàg. 109):

[...] ahora sabemos que se está igual en Valencia que en Almería, y en todas partes mal.

Nota: Alusión clara a un viejo romance: “Yo me fui de Valencia / para ir en Almería, / pensando que fortuna, / mudando se mudaría.”

L'aparició explícita del narrador a les notes a peu de pàgina resulta totalment contraproductiu. Però ho resulta encara més quan aquest narrador fa acte de presència a través de noves *explicacions* en cursiva enmig del text, com a la pàgina 111:

En este momento –así lo deduzco de las palabras del carcelero– él le dio su pañuelo para que se lo mojase en el grifo; el carcelero se lo mojó y le puso unas gotas de vinagre, y se lo devolvió. Él se lo sujetó entonces en torno a

⁶ Tant els informes de censura com les parts censurades de les edicions de 1955 i 1961 es poden consultar a l'Archivo General de la Administración, a Alcalá de Henares.

la frente, a modo de turbante, anudándolo por detrás; de aquí, sin duda, la pregunta del carcelero, que, así como está, parece no tener sentido.

Encara podem trobar altres tipus de canvis, com els referents a motius culturals o locatius. Tot i que se'n conserven alguns, com La Rambla o el diari *El Matí*, n'hi ha molts d'altres que desapareixen, com el barri de Gràcia i les reunions anarquistes de la FAI. Aquests elements culturals i locatius són bàsics per entendre l'origen de l'obra i poder-ne fer una lectura històrica, tal com hem fet anteriorment. Amb la seva eliminació Arbó vol aconseguir un text (i una lectura) més atemporal, segurament sense tenir en compte que és precisament en unes circumstàncies determinades en què es produeix qualsevol procés d'alienació, i que és això el que el fa el procés atemporal i universal.

D'aquesta manera, els vint anys de marge entre una versió i l'altra no han passat debades. Els canvis no tan sols són evidents i notoris, sinó que canvien l'objectiu inicial de l'obra. Encara que *La hora negra* (*Notas de un estudiante que murió loco*) és òbviament dependent d'*Hores en blanc*. (*Notes d'un estudiant que va morir boig*), la lectura comparada de les dues versions fa aflorar modificacions importants que fan canviar la perspectiva del lector.

L'hora negra i La hora negra (1961): la tornada a casa

Que Arbó no estava satisfet amb la versió de 1955 ja ha quedat clar en la relació epistolar que mantingué amb López Llausàs. També que volia tornar a publicar l'obra dins de les fronteres de l'Estat espanyol, descontent amb l'impacte i la difusió de l'edició argentina.

En aquesta nova edició, Arbó hi volia aplicar els canvis que no va poder incloure a la versió de 1955. Com que López Llausàs s'havia tornat a introduir en el mercat editorial de l'Estat espanyol amb Edhasa, Arbó va intentar publicar la nova versió en aquesta editorial, tal com especifica en una carta dirigida al mateix López Llausàs del 17 d'octubre de 1955, en què també reflexiona sobre la manera de procedir davant de la censura:

[...] teniendo en cuenta que Vds. han empezado a editar aquí en España, lo mejor que a mi juicio podían hacer es repetir aquí la edición de la obra. No se trata, en este caso, de someterse a las exigencias de la censura. Es que a mí la obra, tal como está, y ya se lo dije, tampoco me gusta. Yo haría simplemente las modificaciones que tenía preparadas para la edición de la Argentina y mandaríamos a Madrid un ejemplar así modificado, y no dudo conseguiríamos su aprobación [...]

[...] Lo importante, me parece a mí, es que la edición para España aparezca ya corregida. Las correcciones, como le he dicho, no tienen nada que ver con la censura, y tanto es así, que mi deseo es que, una vez agotada la edición corriente, sea ésta última la que se repita en América y la que se quede como definitiva. Cuando usted la examine, me comprenderá y, estoy seguro de ello, será de mi mismo parecer. Verá que la obra mejora con ello en todos los sentidos.

Yo quedo con el ejemplar ya a punto, con las modificaciones, esperando lo que Vds. decidan.

L'entesa no va ser possible i el projecte no reeixí. Això va fer que la nova edició quedés en suspens fins al 1961, quan Arbó va tornar a publicar l'obra a Barcelona gairebé simultàniament en català i en castellà. La versió catalana es va publicar a Selecta com a *L'hora negra*. Es tracta d'una retraducció de l'autotraducció de 1955, i com en la majoria d'edicions noves de les obres d'Arbó s'hi troben nombroses modificacions.

A més dels canvis estilístics habituals en les revisions i autotraduccions d'Arbó, com ara de puntuació i distribució de fragments, i petites modificacions en el títol dels capítols –“Atletas de parque” / “Jocs en el parc”; “Una broma de Dios” / “Una broma”; “Rejas por delante, rejas por detrás” / “Reixes per davant, reixes per darrera: reixes”, etc.–, també s'hi observen modificacions substancials.

La primera és l'augment de la presència del narrador amb la introducció de noves explicacions, la qual cosa comporta una pèrdua d'espontaneïtat i de fragmentació encara més gran. L'efecte que produeix és totalment invers al seu propòsit inicial, tal com es pot veure en el següent exemple (pàg. 77-78):

Em permeto interrompre en aquest punt la narració; ho he evitat tant com he pogut, per no rompre el ritme i, sobretot, el to d'aquestes notes.

Vaig dir al principi que havia parlat amb un dels estudiants que visquérem amb ell a la despesa; vaig llegir-li uns trossos, o deixà que els llegís. Ell va escoltar en silenci, fins a arribar aquí. Aquí va interrompre'm, i em va demanar que destruís aquest capítol.

Segons l'estudiant tota aquesta part és una tremenda injustícia envers aquell amic, que l'estimà, segons ell, entranyablement i que sentí com ningú la seva dissort.

Jo vaig negar-me a fer-ho, però consigno aquest fet per a descàrrec de la meua consciència. Segons l'estudiant, la causa que el tractés com el tracta ha d'atribuir-se a la seva creixent misantropia, o a la seva follia, que li feia veure enemics pertot arreu.

És possible que l'estudiant tingués raó, segurament en tenia; jo no vaig conèixer ni l'un ni l'altre (un havia mort i l'altre se n'havia anat a l'estranger); però aquest episodi conté també una dada per a fixar la posició del personatge, la seva visió de la vida. No es podia menysprear.

La segona és l'abundant nombre de permutacions, addicions i supressions. Així, tot i que hi ha passatges que creixen i altres que s'arrosen, el text augmenta en el seu conjunt amb informació irrellevant per al bon esdevenir de l'obra. Es tracta d'un altre aspecte que accentua la pèrdua d'espontaneïtat i fragmentació, com es veu en aquesta addició (pàg 59-60):

Un dels vicis dels poetes ha estat de llegir llurs versos a tothom; això ho han fet en tots els temps, però en cap com en el nostre, en què qui més qui menys, ningú no està per cançons. Aquesta no era ni de bon tros una excepció en la il·lustre cohort. Així que el vaig conèixer, va treure'm el feix (el portava sempre a punt) i començà a llegir.

La tercera és la castellanització de la llengua, i no pas pel que fa al fet de mantenir algunes cites, cançons i diàlegs en castellà, sinó per la sintaxi. Cal remarcar, de totes maneres, que aquesta tendència és un mal general que arrossega Arbó quan escriu en català a partir de la dècada dels seixanta. Com ell mateix reconeixia, la inseguretat en la llengua catalana en aquella època procedia de la constant alternança lingüística amb el castellà.

En resum, podem afirmar que a la versió de Selecta de 1961 s'accentua la distorsió respecte de la concepció original de l'obra que ja s'observava en l'edició de 1955. La crítica de Joaquim Molas (1961: 77) en el moment en què va aparèixer la nova edició resulta ajustadíssima: "La darrera versió, menys esquemàtica, dissol la narració en amplificar molts passatges, en eliminar suggestions, en introduir epígrafs i notes a peus de pàgina. Així, el to de papers íntims d'*Hores en blanc* desapareix gairebé del tot. D'altra banda, l'apartat de citacions de textos castellans, que era molt discreta en les primeres versions, és excessiu a la darrera i, al costat del moviment de la frase i certs castellanismes innecessaris, recorden massa sovint al lector que té entre mans una traducció."

El mateix 1961, Planeta va publicar una nova edició castellana de l'obra que conservava el títol: *La hora negra*. Es tracta d'una autotraducció del text català del mateix any. Encara que hi ha diversos canvis estilístics i algunes permutacions, supressions i addicions, les modificacions són d'ordre menor i no tenen cap incidència remarcable sobre el conjunt del text. Per tant, la versió castellana de 1961 se la pot considerar al mateix nivell literari que la publicada en català el mateix any.

***Hores en blanc. Notes d'un estudiant que va morir boig* (1966): un parèntesi**

El 1966 Edicions 62 va publicar el primer i únic volum de l'*Obra Catalana Completa* d'Arbó a cura de Sergi Beser. A diferència del que havia passat en les dues reedicions anteriors, aquesta reproduïa la versió de 1935, sense indicar-ho explícitament, només amb alguns canvis molt menors d'ordre lèxic i ortotipogràfic.

Vista la trajectòria d'Arbó i les diferents edicions de l'obra, no creiem que la decisió de publicar la versió de 1935 fos en cap cas responsabilitat de l'autor. Més encara si tenim en compte, com hem apuntat anteriorment, les opinions que les noves versions havien provocat a Joaquim Molas. Així doncs, l'edició de 1966 és la reproducció de la de 1935 per obra i gràcia dels responsables de l'edició i l'editorial.

***Hores en blanc* (1981): la darrera versió**

Van haver de passar vint anys més des de l'última revisió de l'obra perquè Arbó s'hi tornés a encarar. La nova versió, amb el títol simplificat d'*Hores en blanc*, va ser la darrera que va fer, poc abans de la seva mort el 1984. Això mostra clarament la importància que aquesta obra tenia per al seu autor: una obra

escrita en la seva joventut que va refer diverses vegades fins gairebé el final de la seva vida.

Aquesta última edició és una revisió realitzada sobre l'edició catalana de *Selecta* de 1961. Aquest fet deixa patent dues coses: d'una banda, el convenciment d'Arbó que la feina de revisió feta fins aleshores era la correcta i que calia continuar pel mateix camí; de l'altra, que l'edició de 1966 és, efectivament, de responsabilitat única i absoluta dels editors. Així doncs, en aquesta edició Arbó continua introduint canvis del mateix estil i de la mateix repercussió. Entre aquests canvis destaquen especialment les addicions, a l'estil de les que presentem a continuació, de les pàgines 95 i 170:

No em digueu que no: és divertit. L'escenari grandios, i s'hi barregen el sainet i el drama, la facècia i el bac, el cop de peu i l'escapada: m'agafes, t'agafo: les Guillerries, era cert, i encara més. Ho havien dit.

¿On és el seu carro i els seus quatre cavalls? Per més que miro... Digueu-me, donzelles d'Harosset... No l'heu vist el seu carro... Per què no ve? Però ell ja no vindrà: estava estès amb una estaca clavada al pols... i en va clamava: Donzelles d'Harosset, ajudeu-me!...

En el seu conjunt, aquestes addicions fan que el text augmenti molt la seva extensió i l'allunyen encara més de la seva concepció original. L'edició de 1981 és un text ben construït i lligat, un text que té poc a veure amb la fragmentació i la dispersió de les seves versions inicials. És com si Arbó hagués volgut convertir la compilació de notes disperses en una novel·la convencional; com si al final de la seva vida hagués volgut aproximar al màxim aquest text "estrany" dins la seva bibliografia, a la concepció majoritària de la seva narrativa de novel·les de tall clàssic; com si volgués que tota la seva narrativa estigués pastada des d'un mateix patró narratiu; com si busqués una falsa coherència narrativa.

Al pròleg de l'edició, Josep Maria Balaguer (1981: 25-26) ressalta i condensa tots aquests problemes que hem explicat, resum que ens serveix de conclusió:

[...] Els canvis efectuats en la tercera i la quarta que ara publiquem han tendit a intensificar la visió sarcàstica del personatge, en segon lloc de descontextualitzar-lo del seu origen geogràfic i per tant del seu passat, i en tercer lloc a fer èmfasi en les referències a fenòmens històrico-socials que, d'altra banda, pel que fa al temps de la narració, es fan més vagues i imprecisos amb una intenció d'atemporalitzar-los. [...]

I la quarta versió no ha vingut a solucionar molts d'aquests problemes. Tanmateix, és sempre l'autor qui té la darrera paraula sobre les característiques que vol donar a la seva obra, qui ha d'introduir les modificacions que li semblin més adequades: [...]

Edicions pòstumes: dues maneres de procedir

Després de la mort d'Arbó s'han fet dues altres edicions, una el 1991 i una altra el 1993. Aquesta darrera forma part del segon volum de l'*Obra Catalana Completa* editada per Emili Rosales a Columna. El text que serveix de base per

a aquesta edició és el de la versió de 1981 i suposa una edició acrítica basada en la darrera voluntat de l'autor.

L'edició de 1991, editada per Josep Maria Balaguer a Edicions 62, en canvi, té com a text base la versió de 1935, la mateixa que ja havia fet servir Sergi Beser en aquesta mateixa editorial el 1966.⁷ Els arguments esgrimits per Balaguer són semblants als de Beser i Molas. Si bé el 1981 Balaguer havia acceptat la nova versió a contracor sota l'argument de la voluntat autoral, en l'edició pòstuma va optar per publicar la versió que creia més escaient i representativa, la de 1935. Al pròleg en deixava clars els motius (Balaguer, 1991: 25):

[...] A més, els cinquanta anys que separen la primera de la darrera edició converteixen les successives modificacions en una mostra clara del tipus d'evolució que segueix la narrativa del seu autor; així, apunten cada vegada més cap al tipus de problemes que, com ja hem vist, afectaven les seves darreres novel·les. És, per tant, un criteri de valoració literària, a més del fet de ser un text històricament més representatiu, el que ens du a editar la versió del 1935.

L'opció de Rosales i la de Balaguer són dues opcions oposades, però tant una com l'altra són igualment legítimes a l'hora d'enfrontar-se amb l'edició pòstuma d'una obra com aquesta. En vista del que es desprèn de la mateixa història de l'obra i del tipus de canvis introduïts, contraris al seu esperit inicial, sembla que cal recórrer a l'edició de 1935 per fer-ne una lectura històrica, i a l'última per veure l'evolució constant i la magnitud de la tasca de creació literària continuada de Sebastià Juan Arbó.

Bibliografia

- BALAGUER, JOSEP MARIA (1981). "Pròleg", dins: Juan Arbó, Sebastià. *Hores en blanc*. Barcelona: Laia, p. 7-26.
- BALAGUER, JOSEP MARIA (1991). "Estudi introductori", dins: Juan Arbó, Sebastià. *Hores en blanc*. Barcelona: Edicions 62, p. 7-31.
- BESER, SERGI (1966). "Les novel·les de l'Ebre de Sebastià Juan Arbó", dins: Juan Arbó, Sebastià (1966). *Obra catalana completa*. Barcelona: Edicions 62, p. 7-26.
- BOUGARDE, CONSTANTINO JAIME (1961). "Conversación con el novelista Sebastián Juan Arbó", dins: *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 123, p. 201-204.
- JUAN ARBÓ, SEBASTIÀ (1933). *Notes d'un estudiant que va morir boig*. Barcelona: Col·lecció Balaguer.
- JUAN ARBÓ, SEBASTIÀ (1935). *Hores en blanc*. (*Notes d'un estudiant que va morir boig*). Barcelona: Quaderns Literaris.

⁷ El 2011 estava previst que es publicqués una nova edició pòstuma de la novel·la a Club Editor, que també reproduïx la versió de 1935.